

# Le cinéma, une identité brouillée

Martin Barnier, université de Lyon-II

**A**utour de 1995, l'expression « centenaire du cinéma » a fait florès. De très nombreux ouvrages sont parus au milieu des années 1990 en proclamant présenter « 100 ans de cinéma » dans différentes régions de France. Les historiens se spécialisent parfois dans le « cinéma des premiers temps ». Au vu des couvertures de très nombreux ouvrages, l'expression « aller au cinéma » paraît avoir existé depuis 1895. Il semble évident que le « cinéma » est une entité clairement définie qui a peut-être un peu changé, mais dont on peut suivre la trace sans discontinuer pendant plus d'un siècle. Ce spectacle ne fut sans doute pas considéré immédiatement comme un art, mais chacun s'accorde à le définir de façon claire et précise dès sa « naissance » et jusqu'à aujourd'hui, avec peu d'évolution si ce n'est le son et la couleur (le changement actuel sur support numérique ne trouble pas plus les observateurs). En réalité le statut du « cinéma » ne fut pas toujours aussi clairement défini<sup>1</sup>. L'appellation même « cinéma » pose de nombreuses questions. Qu'est-ce qu'une séance de « cinéma » ? À partir de quand peut-on réellement parler de « cinéma » ? N'y a-t-il pas des périodes où cette identité fut troublée, changeante ? Quand une nouvelle technologie s'impose et bouleverse un média, s'agit-il du même média ?

Le statut d'un média peut connaître un large consensus à une époque, alors qu'auparavant le public et les professionnels classaient l'objet dans différentes catégories. Pour moi, le « cinéma » n'existe pas avant 1912, date à laquelle de très nombreux articles dans les revues de « cinéma », qui commencent à se développer en France, attestent de l'utilisation de ce mot<sup>2</sup>. Cette abréviation du terme « cinématographe » désigne, pour nombre de professionnels,

l'appareil de projection. Mais, vers 1912, le grand public, à la suite des journalistes, utilise de plus en plus le terme pour désigner les séances réservées à des projections de films aussi bien que les salles spécialisées. Le service de location de films, directement développé par Pathé entre 1909 et 1914, participe également de la standardisation du média<sup>3</sup>. Puis, en observant l'évolution technique du cinéma, quand le son se généralise peu à peu, on constate que ce statut bouge. Avant cette date, quel fut le statut de ce nouveau média ? Entre 1926 et 1934, quelles furent les identités du « cinéma » ?

## Un statut incertain (1895-1912)

### 1) *Conférence scientifique et pédagogique*

Lors des projections Lumière des années 1890, l'appareil Cinématographe restait souvent une curiosité scientifique. De très nombreuses premières séances françaises furent proposées par des clubs scientifiques, des sociétés de photographie et autres organismes philanthropiques. Le cinématographe s'insérait admirablement dans les programmes didactiques proposés par les sociétés scientifiques. Par exemple, à Boulogne-sur-Mer, en mars 1896, le journal local invite les amateurs de nouveautés technologiques à une « conférence par M. Victor Planchon ; actualités photographiques [photographies en couleurs, rayons X de Roentgen...], photographie en mouvement, présentation du Cinématographe Lumière<sup>4</sup> ». Le conférencier n'est autre qu'un associé des frères Lumière en passe de transférer son activité de Boulogne à Lyon. Les journaux parlent longuement de cette séance « des plus instructives ». Le Cinématographe se présente donc comme invention nouvelle à étudier sérieusement. Rien à voir avec un divertissement. Ces images en mouvement s'associent

## Le cinéma, une identité brouillée

Martin Barnier

aux projections de vues fixes. Jusqu'au début des années 1910, on utilise, dans les programmes, le terme « vue » plutôt que film. Dans les pays anglophones également, c'est le mot « view » qui domine. Cette nouvelle façon de montrer des paysages, des moyens de locomotion, des villes, des attitudes dans la rue ou dans les familles, entre dans le cadre des conférences pédagogiques qui fleurissent en France, aussi bien qu'en Europe et aux États-Unis, entre les années 1890 et 1920. Pendant l'hiver 1896, 14 000 conférences avec projection de plaques ont lieu en France, uniquement dans les sociétés d'éducation laïques (les sociétés catholiques sont tout aussi actives)<sup>5</sup>. Des services d'État font circuler des plaques, puis des films, pour l'enseignement mais également pour les milliers de projections publiques en soirée qui se produisent dans les villes et les campagnes. La parole pédagogique, à destination du grand public, vient se placer sur les vues cinématographiques comme sur les vues fixes. À Alençon, le quotidien annonce : « Projection lumineuse avec conférence, excursion à travers le monde, les bords du Rhin, la Russie, la Tunisie [...], suivie de projections animées par le cinématographe perfectionné, nouveau système<sup>6</sup>. »

Le statut des projections de films, en France (et dans bien d'autres pays) jusque vers 1899, se rattache majoritairement à celui des conférences pédagogiques. Le cinématographe prend rapidement l'identité d'un spectacle forain, mais ce premier avatar ne disparaît pas. Ce n'est qu'en 1924 que les organismes officiels font circuler plus de films que de plaques. Cela signifie que ces conférences continuent. Elles ne deviennent purement cinématographiques que très progressivement. La prophylaxie des sociétés anti-alcooliques s'empare également du projecteur de film pour diffuser son message. On trouve des conférences avec films, sous les auspices des ligues de tempérance, dès les années 1898-1899 et jusque dans les années 1920. Les vues animées, pour une grande partie de la population, jusqu'à la première guerre mondiale, restent plutôt identifiées à des conférences pédagogiques d'intérêt général. Cette pratique, et donc cette identité « conférence », a survécu jusqu'à nos jours sous la forme des « cinéconférences » : « Connaissance du monde ». Depuis 1945, cette société,

imitée par d'autres, et avec des filiales en Suisse, Belgique et au Québec, continue de passionner les foules en continuant la tradition des présentations de documentaires, avec un commentaire fait dans la salle<sup>7</sup>. Cette convivialité et la possibilité de poser des questions au conférencier expliquent la pérennité de cette pratique.

2) *Un support de propagation de la foi*

Autre avatar de ce que nous nommons aujourd'hui le « cinéma » : l'édification religieuse des masses. La diffusion de films s'inscrit alors dans l'utilisation séculaire des images saintes, depuis les sculptures des cathédrales jusqu'aux vies de saints illustrées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle (sans parler du théâtre avec des tableaux vivants tirés des scènes de l'Évangile). Les plaques pour lanternes sont largement utilisées par les congrégations religieuses. La revue catholique, *Le Fascinateur*, conseille les projections lumineuses pour la propagation de la foi. Les films s'insèrent naturellement dans ce dispositif. Jusqu'en 1912, ils sont proposés aux paroissiens dans les églises, puis dans les salles de patronage. Jusqu'à ce que le Saint-Siège interdise ces représentations dans les lieux saints, les *Pas-sions*, les *Vies de Jeanne d'Arc* et les documentaires sur Jérusalem, entre autres, sont projetées par les curés dans leurs églises. Pour de nombreux Français, avant 1912, un film peut être un ensemble d'images accompagnant le prêche dans une paroisse<sup>8</sup>. L'appellation « cinéma » ne convient pas non plus quand on assiste à une conférence donnée par deux prêtres qui font la tournée des cathédrales françaises et montrent 110 vues fixes et 600 mètres de vues cinématographiques. Ils décrivent le « pays de l'enfance du Christ » et après Paris, Lyon, Amiens, Dijon, Besançon, Cannes, Monte-Carlo, Marseille, etc., ils passent par Annecy. Leurs « explications sont aussi claires que sobres et érudites » rapporte l'*Indicateur de la Savoie*<sup>9</sup>.

Nul doute que le public de paroissiens ne confondait pas l'atmosphère recueillie des séances commentées par la voix d'un prêtre avec des projections réalisées dans des baraques foraines. Le média « cinéma » connaît donc de multiples identités jusqu'à ce qu'un début de « stabilisation » intervienne au début des années 1910.

3) Une attraction de cirque

Aller à une « séance de cinéma », cela ne signifie même pas, avant la première guerre mondiale (ou au moins avant 1912, date à laquelle les salles spécialisées se multiplient dans toute la France), se retrouver dans un lieu précis. Les cirques et ménageries proposent très souvent des films pendant cette période. On peut découvrir la façon dont les animaux sont capturés, avant de les voir pénétrer au milieu de la piste, face à un dresseur. Les familles Bidet, Pezon ou Redenbach procèdent ainsi. Même pratique au Cirque Napoléon Rancy ou dans le Théâtre Delafière qui montre des films à la fin de son spectacle avec le contortionniste arabe Abuhl-Ham, l'humoriste Leclerc et 110 animaux dressés par le professeur Delafière<sup>10</sup>. L'identité du média dépend de chaque circonstance et les tournées de ces cirques permettent à tous les Européens d'assister à des séances de domptage alternant avec des vues documentaires. Sur une affiche de la Belle Époque, on peut lire :

*Le dompteur Laurent, suivant le progrès moderne et voulant intéresser la société, a fait l'acquisition d'un GRAND CINÉMATOGRAPHE GÉANT [sic] et d'un immense choix de vues cinématographiques et zoologiques qui permettront aux spectateurs, tout en assistant aux exercices émouvants du dompteur Laurent et de ses dompteurs, de se transporter par ces vues dans les différentes contrées habitées par ses terribles fauves et de suivre avec intérêt les chasses palpitantes des trappeurs ou chasseurs d'animaux féroces, en Algérie, aux Indes, dans les plaines du Far-West, etc., etc., ainsi que les dernières actualités, scènes dramatiques et comiques. Le cinématographe est actionné par une machine de 40 chevaux<sup>11</sup>.*

Les conditions de projection permettent de bien saisir qu'il s'agit de cirque et pas de « cinéma ». Le bruit de la locomobile (sorte de locomotive-dynamo) et le vacarme des animaux donnent une ambiance fort éloignée de celle d'une projection dans une salle de spectacle.

4) Une attraction de Concert et de Music-Hall

Dans chaque type de salle « en dur », on trouve des conditions de projection différentes. Le film s'intègre aux programmes du Café-concert ou à celui du Music-Hall aussi

bien qu'à des séances de théâtre. L'Eldorado, à Paris, place dès mars 1896 parmi ses attractions des projections de films Lumière. Au gré de nos recherches dans les périodiques de l'époque, et notamment dans *Le Nouvelliste des concerts, cirques et music-halls*, nous avons constaté que les films se plaçaient entre les chanteurs à voix et les diseuses, après un équilibriste et avant un magicien... Et jusqu'à la guerre de 1914-1918, dans ces établissements, le film reste un élément minoritaire du programme.

Le cinématographe est un phénomène de foire et un numéro de music-hall. Son statut change selon le lieu où il se trouve. Tel un caméléon, ce média évolutif se plie aux *desiderata* des directeurs de salles. Entre 1900 et 1914, les Vitagraph, Cosmographe et autres Cinématographes font la tournée des music-halls comme n'importe quel autre jongleur ou duo de danseurs comiques. Le public ne voit pas du « cinéma », il découvre un numéro parmi d'autres. Cette pratique est générale sur tout le territoire jusqu'à la Grande Guerre. Ponctuellement, les films s'intègrent également à des revues. Dans les Concerts, appellation donnée à des salles qui recevaient différents spectacles, le public de toutes les couches sociales venait rire aux suites de sketches parodiant la vie locale ou les péripéties de la politique. Ces revues bénéficiaient de l'accompagnement oral d'un compère et d'une commère. Pour éviter de construire des décors trop complexes, et pour faire se déplacer les personnages centraux de la revue dans des lieux les plus divers, un petit film pouvait être placé dans le spectacle. Il constituait un des tableaux, accompagné par des chants dans la salle, ou par la voix du duo comique compère/commère qui commentait l'ensemble de la revue.

*C'était le mercredi 17 décembre la Première de la grande revue d'hiver, Exposons tout. Disons tout de suite que ce fut un triomphe et que le succès fut grand pour tous. [...] Le cinéma n'est pas oublié, et au tableau [le numéro du tableau est illisible dans cet article] nous assistons à une captivante poursuite en auto. Une jeune miss (la commère), qui s'est échappée de son pensionnat, s'est réfugiée, avec M. Courtebis (le compère) dans une ferme du Mont Verdun, où elle est retrouvée par une détective anglaise, Scherlockette. C'est alors sur l'écran, une fuite éperdue des plus amusantes à travers la campagne, la route de Saint-*

## Le cinéma, une identité brouillée

Martin Barnier

*Cyr [au Mont d'Or], les rues de Lyon, et enfin les WC souterrains de la place de la République*<sup>12</sup>.

Dans le cadre de l'article critique sur cette revue lyonnaise proposée par le Kursaal, le terme cinéma est utilisé. Nous sommes en 1913, et le statut des projections de films commence à se stabiliser. Pourtant on continue d'intégrer l'élément film à des spectacles qui ne se retrouvent qu'exceptionnellement dans les salles dites de « cinéma ». Méliès tourna spécialement deux films pour une féerie proposée par le théâtre du Châtelet. Ce spectacle de décembre 1905, intitulé *Les quatre cents coups du diable*, comprend 34 tableaux, dont deux sont l'œuvre du cinéaste de Montreuil. Des chœurs, de la musique et des bruitages, comme pour les autres tableaux accompagnaient ces deux films<sup>13</sup>. Dès 1904, Méliès avait tourné le film constituant le tableau numéro 10 de la revue des Folies-Bergère, *Le raid Paris-Monte-Carlo en deux heures*<sup>14</sup>. On peut citer des exemples du même ordre à partir de 1896. Au début des années 1910, Max Linder alterne prestations sur scène et projections de films, tout comme le faisait Fregoli, Fragson et bien d'autres artistes. Le film est aussi un « numéro de revue » ou une partie d'un *one-man-show*.

##### 5) Un bouche-trou dans les théâtres

Les directeurs de théâtre se plaignent de la concurrence faite par ce nouveau spectacle. Pour lutter à armes égales, et pour remplir leurs salles à peu de frais, ils utilisent eux aussi des projecteurs. Ils transforment ainsi leur salle de théâtre en lieu cinématographique pendant la relâche estivale ; les projections de films sont intégrées dans leur programme en lieu et place de la petite pièce jouée en lever de rideau à cette époque. À partir de l'été 1907, plusieurs salles parisiennes utilisent le Chronophone Gaumont. Le théâtre Moncey et le théâtre du Gymnase continuent de faire résonner des voix sur scène, sans avoir à payer des acteurs ! Le système Gaumont est utilisé par les nombreux films chantants proposés par la firme à la marguerite. Des sketches peuvent également être enregistrés par le Chronophone puisque le programme du Gymnase propose des « Opéras, Opéras comiques et Scènes amusantes »<sup>15</sup>.

Le film, et plus encore le film parlant devient dans ce cas-là un « bouche-trou » économique. Le directeur d'un théâtre n'a plus besoin d'entretenir une troupe supplémentaire pour les petites pièces de début de programme, et surtout il rentabilise sa salle pendant l'été.

##### 6) Pour reposer la voix

Nous constatons que le cinématographe s'intègre à toutes sortes de spectacles et n'obtient pas encore de statut autonome avant les années 1912-1913, lorsque des salles spécialisées ne passant que des films s'ouvrent en grand nombre en France. On pourrait objecter que des salles spécialisées existaient déjà dans d'autres pays. Les Nickelodeons, aux États-Unis, représentent généralement le succès précoce de l'exploitation cinématographique. Or ces salles, qui se multiplièrent par milliers entre 1905 et 1913, présentèrent majoritairement des *song slides*. Comme le prouvent les recherches récentes des historiens américains tels que Richard Abel et surtout Rick Altman, la partie la plus populaire du programme d'un Nickelodeon restait le moment où le public reprenait en chœur les refrains des « chansons illustrées »<sup>16</sup>. Ces séries de plaques photographiques projetées dans les salles où l'entrée n'était que de cinq cents (un *Nickel*) permettaient au public de participer à un grand « karaoké ». Les films semblent avoir été le moment où le public, et la chanteuse, pouvaient reposer leur voix ! Pour l'instant, nous n'avons pas trouvé de phénomène semblable dans les salles françaises.

##### 7) Accroître la consommation

Les films ne sont-ils qu'un élément des différentes sortes de spectacles existant avant 1912 ? Non, ils peuvent également servir à garder des clients dans des bars et des restaurants. En Alsace, les films permettent aux consommateurs d'apprécier leur bière dans les brasseries. Dans toute la France, dans les petits cafés comme dans les grands restaurants, les aventures burlesques d'André Deed ou les drames mis en scène par Alice Guy permettent de faire consommer plus d'apéritifs, de liqueurs ou de petits blancs en captivant l'attention des piliers de comptoir. Par exemple à Chalon-sur-Saône, le quotidien local note :

« Ainsi, orchestre gratuit, cinématographe à l'œil, café seul payant : comment la clientèle ne s'écroulerait-elle pas au seuil si largement hospitalier de cet établissement idéal ?<sup>17</sup> » Les arrière-salles de bistrots deviennent des lieux de projection dans la moindre bourgade. Aucun supplément n'est demandé à l'entrée. Il s'agit simplement d'attirer et de distraire la clientèle. Le « cinéma » joue le même rôle qu'un autre média protéiforme apparu quelques décennies plus tard : la télévision. Dans les bars aujourd'hui, pour maintenir une fidèle clientèle, ou pour l'accroître, notamment les soirs de match de football, l'écran de télé retient les consommateurs. On pourrait même comparer les vues animées projetées dans les salles de bar à la musique de supermarché censée faciliter la consommation de tout type de produit.

S'agit-il uniquement de captiver la « populace » déjà si facilement attirée par l'alcool ? Prenons garde aux clichés méprisants. Toutes les catégories sociales découvrent des films dans toutes sortes d'ambiances différentes. Les établissements les plus luxueux se saisissent de l'invention. À Moulins, dans l'Allier, en 1906, le Grand Café, le *nec plus ultra* des débits de boisson de l'époque, projette des films sur le cours central de la ville. Le projecteur est placé au premier étage du café, l'écran de l'autre côté de la rue. Il faut bloquer la circulation pour que les voitures ne passent pas entre les spectateurs et l'écran ! L'orchestre reste à l'intérieur de la salle, derrière les clients attablés en terrasse<sup>18</sup>.

La bourgeoisie qui veut fréquenter un lieu à la mode, dans toutes les villes de France, profite donc des nouveautés technologiques dans des bars et restaurants. À Bordeaux, le très réputé Petit Louvre, une des meilleures tables de la ville, propose des projections pendant les dîners, chaque soir, entre 1896 et 1908<sup>19</sup>. Les velours rouges, les serveurs stylés et les mets raffinés sont aussi accompagnés par des films. Dans tous ces lieux, on ne va pas au « cinéma », on va au restaurant ou au bistrot.

Entre 1912 et 1914, la standardisation de l'exploitation et de la distribution, puis la fin des forains à cause de la guerre, entraînent la disparition des projections dans des lieux et des circonstances vraiment diverses, mais des exceptions subsistent (et qui restent à étudier sur les années vingt).

### Un nouveau brouillage d'identité (1926-1934)

La généralisation de la salle de « cinéma », après l'ouverture de nombreux « Théâtre Pathé », la spécialisation progressive de certains exploitants, la disparition des forains ou leur sédentarisation, sont les raisons principales du consensus qui s'établit dans l'utilisation du mot « cinéma » entre 1912 et la guerre de 1914-1918. C'est également pendant cette courte période que le long-métrage se développe. Le média flottant, changeant de statut selon les lieux et les publics, devient un loisir clairement identifiable. La mise en place d'un classicisme cinématographique au cours des années vingt, largement due à l'industrialisation hollywoodienne, confirme la quasi-disparition des pratiques de projections diverses (même si les tourneurs de foire continuent et que chaque pays fonctionne avec des variantes). Pourtant, moins d'une vingtaine d'années après cet établissement du cinéma comme spectacle facilement reconnaissable, un nouveau brouillage d'identité intervient.

#### 1) Un programme de radio

Le 6 août 1926, les frères Warner proposent leur premier programme public de Vitaphone : des films parlant (oui, déjà, mais ce sont des courts métrages), chantant, musicaux et un long-métrage avec musique et bruits enregistrés<sup>20</sup>. Mais peut-on utiliser le mot film ou cinéma ? Pour Albert Warner, il s'agit en fait d'un « programme de musique de radio perfectionné » et non pas de cinéma. Avec ses frères, il veut recréer le succès récent du *Victor Hour* diffusé sur les ondes américaines<sup>21</sup>. Les Warner viennent de faire l'acquisition d'une station de radio, installée dans leurs studios. Ils font déjà parler leurs acteurs, sur les ondes, pour améliorer la publicité pour leurs productions. C'est un ingénieur de leur radio qui leur signale que Western Electric développe un système de cinéma sonore qui concurrence le son optique de Lee DeForest, appelé le « père de la radio<sup>22</sup> ». Les frères Warner passent un accord avec WE en 1925 et engagent des vedettes de music-hall, mais surtout des stars de la radio. Al Jolson, avant d'apparaître dans *The Jazz Singer* est connu de tous pour ses *shows* sur scène, ses disques et surtout son émission de

## Le cinéma, une identité brouillée

Martin Barnier

radio hebdomadaire. Il y passe des disques, invite des artistes, fait des plaisanteries et chante en direct. De sorte que *The Jazz Singer*, en 1927, peut être considéré comme une extension de l'émission de Jolson, avec des images. Comment définir le *show* reprenant des chansons de la star de la radio Al Jolson, entrecoupé de longues séquences muettes et avec quatre minutes de dialogue au milieu ? *The Jazz Singer* n'est pas forcément considéré, en 1927, comme du cinéma. Un ensemble de succès sur disques rassemblés avec les images correspondantes, même si un scénario solide enrobe le tout, pour beaucoup de professionnels de l'époque, ce n'est pas du cinéma. Et de nombreux *Vitaphone Shorts* ressemblent beaucoup à des ancêtres du vidéo-clip. Ils permettent de voir les artistes que les gens écoutaient à la radio. En France aussi, les sociétés Pathé et Gaumont investissent dans la radio et les croisements technologiques se multiplient <sup>23</sup>.

### 2) Des disques agrandis

Pour d'autres, ce nouvel avatar du « cinéma » est en réalité une diffusion de disques agrandis à l'écran. Le critique John S. Spargo du *Exhibitor's Herald* décrit ainsi le *The Jazz Singer* <sup>24</sup>. Effectivement, le Vitaphone est un système de son sur disque, comme le furent auparavant le Chronophone Gaumont et bien d'autres procédés qui fonctionnèrent intensivement entre 1906 et 1914. La différence réside dans l'amplification électrique développée par la Western Electric. La synchronisation s'explique par le disque, et par le fait que l'électrophone Victor Orthophonic Victrola connaît un grand succès depuis 1925. Le film utilise le disque et imite le disque. On embauche les vedettes discographiques, qui sont aussi des stars de la radio. Warner achète aussi des catalogues de musique. Les autres firmes imitent WB et à l'automne 1929, 90 % des éditeurs musicaux américains appartiennent à Paramount, RCA [en train de créer RKO] et Fox-Loew's <sup>25</sup>. Lorsque les gens veulent acquérir un disque, pour l'écouter sur leur électrophone, après avoir vu le film qui avait lancé la chanson, ils réutilisent la technologie qui leur a permis d'entendre cette chanson dans une salle de « cinéma ». En achetant le disque, ils enrichissent aussi les firmes cinématographiques, dont le statut a évolué vers de gros

conglomérats contrôlant divers médias : radio, disques, partitions de musiques, revues... et film. Au début du film de Rouben Mamoulian, *Love Me Tonight* (1932), Maurice Chevalier se met à chanter quand une jeune Parisienne a placé l'aiguille sur un disque et a mis en marche un gramophone. La musique du film provient du disque, et ce type de clins d'œil se rencontre souvent dans les comédies musicales jusqu'en 1934.

### 3) Un système d'amplification pour discours

Pour les concepteurs de ce système Vitaphone, les ingénieurs de WE-Bell, les étapes importantes datent de quelques années avant 1926, quand le téléphone devint plus audible, la radio massivement écoutée et quand des discours furent retransmis à des foules immenses, en plein air ou dans des salles. Les haut-parleurs placés au-dessus des milliers de représentants Républicains et, dans une autre salle, des Démocrates pendant les Primaires de 1920, anticipent de six ans l'installation qui permet de faire entendre William Hays dans les salles de la Warner <sup>26</sup>. Pour ce film de trois minutes (*William H. Hays Welcomes Vitaphone in an Address*, tourné en juin et diffusé en août 1926), non seulement le principe de base provient des micros transmettant un son amplifié à des haut-parleurs, mais l'attitude de Hays et son texte n'entrent plus dans la catégorie « cinéma » mais dans celle des discours sonorisés électriquement.

Pour Rick Altman, certains films de 1927 ressortissent plus du « discours mégaphone » que du cinéma <sup>27</sup>. Il montre par exemple que *The First Auto* (film Warner sorti en juillet 1927) contient plusieurs séquences avec des cris, des encouragements ou des appels, comme si les personnages s'envoyaient des bribes de dialogues avec des mégaphones. Le modèle dominant dans ce film et dans quelques autres reste le « discours amplifié ». Dans les longs métrages, particulièrement les comédies, les personnages parlent aux spectateurs avec des discours pleins de clins d'œil. L'adresse directe au spectateur perdure dans les comédies musicales des deux côtés de l'Atlantique jusque vers 1934. Les protagonistes du *Chemin du Paradis* (version multiple franco-allemande, 1930) parlent au public regardant le film comme s'ils étaient réellement sur scène



avec une voix amplifiée par des micros et des haut-parleurs. Dans les films qu'il tourne avec Lubitsch, comme par exemple *Une heure près de toi* (1932)<sup>28</sup>, Maurice Chevalier parle à chaque spectateur en le regardant dans le blanc des yeux. Le « cinéma » se rapproche du spectacle sur scène.

4) *Un numéro de Vaudeville Show ou un extrait d'opéra*

Les courts métrages Vitaphone sont d'abord tournés avec des vedettes de la scène. Les artistes de music-hall, ce qu'aux États-Unis on appelle le *Vaudeville*, rejouent devant la caméra et le graveur de disque les numéros qu'ils ont l'habitude de faire en public<sup>29</sup>. Ces courts films sont présentés en première partie de spectacle, et remplacent les « vrais numéros » d'artistes. Il ne s'agit pas de « cinéma », mais d'un système économique d'intégration du *Vaudeville show*, dans la salle où l'on projette aussi des films (muets). Quand les frères Warner décident d'enregistrer des chanteurs d'opéra, il ne s'agit pas de films, mais de disques de grande musique classique, avec en bonus l'image. Ces arias célèbres sont proposées aux clients des premières salles équipées en Vitaphone. Cela représentait très peu de salles avant la fin de l'année 1927, moins de cent sur les 20 000 cinémas que comptaient les USA. Pour les Warner, il s'agit d'utiliser ce nouveau média à l'identité encore incertaine, pour apporter la grande culture dans les plus petites villes, mais fin 1928, il n'y a que 1 000 salles équipées<sup>30</sup>. Seules les grandes salles des plus grandes villes pouvaient alors payer ces appareils. Des courts métrages Vitaphone furent produits en très grand nombre pendant les années trente. Les numéros d'artistes de music-hall étaient plus prisés que les grands airs d'opéra, et rapidement, Warner produisit plutôt des chansons populaires et des sketches que les exploits des ténors du Metropolitan Opera<sup>31</sup>. Ces courts films sont plus des numéros d'artistes (captation frontale, plan fixe...) que du « cinéma ».

5) *Une extension du téléphone et de la télévision*

Pour les fabricants des appareils, Western Electric, le Vitaphone c'est aussi du téléphone ! Cette filiale de l'énorme trust AT&T développe avec le Bell Telephone Laboratory les nouveaux procédés d'amplification téléphonique. Dans

ses publicités, WE insiste sur le fait que le son est transmis dans la salle comme dans les téléphones, puisqu'il s'agit du même principe d'amplification électrique. « Le public du premier programme Vitaphone, par exemple, pouvait regarder le film de William Hays s'adressant à eux comme une communication longue distance – avec un accompagnement visuel en mouvement<sup>32</sup>. » Le statut du « cinéma » devient incertain car les expériences se succèdent. Non seulement le téléphone permet d'améliorer la diffusion électrique des sons, mais il devient aussi un élément prépondérant dans la diégèse. Dans le premier film de long-métrage 100 % parlant, produit aux USA, *The Lights of New York* (juillet 1928, production Warner), les téléphones se remarquent parce qu'ils se trouvent au premier plan et que les personnages les utilisent souvent. Il faut dire que les micros étaient cachés dans ces appareils ! Il est bien pratique de faire passer le son dans le combiné téléphonique, même si, dès le début de 1929, ce type de subterfuge est abandonné. Julien Duvivier construisit un film entier autour des conversations téléphoniques : *Allo Berlin ? Ici Paris !* (coproduction franco-allemande, sortie début 1932). Les héros communiquent majoritairement grâce aux appareils en ébonite car ils travaillent tous dans des centraux téléphoniques. Cette histoire d'amour entre un Allemand et une Française fonctionne entièrement grâce au téléphone qui abolit les frontières. Le « style téléphonique » se retrouve de film en film et montre jusqu'à quel point le « cinéma » est alors un média sous influence.

Conclusion

Les multiples tentatives sonores, techniques et stylistiques permettent de dire que la « nouvelle stabilisation » du « cinéma » ne se fait que vers 1934. À cette date, les différents pays possédant une industrie cinématographique utilisent des studios prévus pour le parlant, et les grandes salles de cinéma ne diffusent plus que des films avec du son<sup>33</sup>. La standardisation des formats (son optique) facilite la diffusion des films. Le doublage redonne au cinéma américain une place prépondérante. Le classicisme peut revenir sur le devant de la scène. Le public, les exploitants ou les producteurs savent de nouveau ce que signifie « aller au cinéma ».

## Le cinéma, une identité brouillée

Martin Barnier

Les brouillages d'identité apparaissent quand une transformation technologique majeure entraîne un questionnement sur la nature de l'objet. L'utilisation nouvelle et les expériences permettent de faire flotter le statut du cinéma entre 1926 et 1934. Pourtant entre ces deux dates, les lieux d'exploitation ne changent pas, et on continue d'avoir des « salles de cinéma », mais elles ne diffusent pas forcément du « cinéma » tel que nous l'entendons aujourd'hui<sup>34</sup>. Elles diffusent des disques, parfois de la radio, accompagnés d'images en mouvement. Des salles américaines ont même proposé des séances de télévision, alors en train de se développer. « *Vu aujourd'hui comme héritier naturel du muet, le parlant était donc souvent entendu à l'époque de façon fort différente, puisant son identité dans ses diverses traditions sonores plutôt que dans le seul cinéma muet*<sup>35</sup>. » Et justement ce « cinéma muet » se compose de nombreuses identités ! J'ai délibérément évité de redonner l'identité la plus courante du « cinéma » d'avant 1914, celle de spectacle de foire. En oblitérant l'élément le plus connu on peut remettre en perspective un média qui semblait si connu. Avant la première guerre mondiale, on assimile ce nouveau média à différentes formes de spectacles mais aussi à un élément sérieux et scientifique, ou bien à un simple bouche-trou, ou à une façon simple et économique de conserver des clients dans un bar. Si le contenu des films du début des années trente nous indique les modèles suivis, avant 1912 la diégèse nous intéresse moins car c'est le mode de diffusion qui fait changer le statut. Une *Passion* peut se voir dans une baraque foraine, une grande salle luxueuse, une école catholique ou une Église et être perçue différemment par le public. Toute l'histoire du cinéma reste encore à revisiter pour bien concevoir quelle identité prend, ce que nous appelons par facilité le « cinéma » selon le contexte de chaque période.

## Notes

1 Rick Altman est un des premiers historiens à remettre en question le dogme du « cinéma immuable ». Cf. « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle*, n° 46, 1995, p. 65-74.

2 Par exemple *CinéJournal*, *Le Cinéma*, *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, *Cinéma revue*. Je remercie Christophe Gauthier et toute l'équipe

du département des arts du spectacle de la BnF qui m'ont permis de consulter ces revues rares, de même que l'équipe de Nicolas Riedel à la bibliothèque de l'Institut Lumière à Lyon.

3 Jean-Jacques Meusy, « La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France », in Michel Marie et Laurent Le Forestier, *La firme Pathé Frères*, Paris, AFRHC, 2004, p. 21-48.

4 *La France du Nord*, 6 mars 1896, cité in J. et C. Rittaud-Hutinet, *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 104.

5 Jacques Perriault, *Mémoire de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Flammarion, 1981.

6 *L'avenir de l'Orne et de la Mayenne*, 16 avril 1897, in J. et C. Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 43.

7 *Le Monde* 2, 18 juin 2005, p. 54-56.

8 *Le Mémorial des Pyrénées*, 16-17 octobre 1904, repris in Hélène Tierchant (dir.), *Aquitaine, cent ans de cinéma*, Bordeaux, CRL d'Aquitaine, 1991, p. 39.

9 *L'Indicateur de la Savoie*, 24 juin 1905, à propos de la séance du 14 juin. Cité in Muriel Pignal, *Les premiers pas du cinéma en Haute-Savoie*, Conseil Général de Haute-Savoie, 1997, p. 32-33.

10 *Le Courrier du Centre*, 19 décembre 1907, cité in P. et J. Berneau, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945*, Paris, AFRHC, 1992, p. 68.

11 Affiche reproduite in Adrian, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Éditions Paul Adrian, 1984, p. 22.

12 *Le Cinéma et l'écho du cinéma*, n° 93, 23 décembre 1913.

13 Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, tome 2, Tournai, Casterman, 1968, p. 480-482.

14 Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 2002.

15 *Officiel des spectacles*, juillet-septembre 1907, cité in Meusy, *op. cit.*, p. 154.

16 Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 181-203.

Richard Abel, *The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999, *passim*.

17 *Le Courrier de Saône-et-Loire*, 5 juillet 1907. Merci à Julien Poussardin.

18 Recherche inédite, mémoire de Master de Julie Siboni, *Premières projections cinématographiques à Moulins*, Université Lyon 2, 2004-2005.

19 *La France*, 7 octobre 1896 et information in Pierre Berneau, « Les débuts du spectacle cinématographique à Bordeaux », *1895*, n° 4, juin 1988, p. 20.

20 Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2002. Donald Crafton, *The Talkies*, New York, Scribner's Sons, 1997.

21 Rick Altman, citant le *New York Times* du 26 avril 1926, in « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *op. cit.*, p. 68.

22 Aux USA, comme en Europe, dès 1919, les inventeurs rivalisent d'ingéniosité pour tourner des films parlants. Case et Sponable, mais surtout Lee DeForest propose des courts métrages sonores dans des salles « de cinéma » à partir de 1923. La postérité n'a retenu que la publicité faite par une grande firme, la Warner, alors que plus de 100 courts films furent tournés et diffusés par DeForest de 1923 à 1927. Cf. Harry Geduld, *The Birth of the Talkies*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.

23 Martin Barnier, *En Route vers le parlant*, *op. cit.*, p. 139-145.



<p>24 <i>Exhibitor's Herald</i>, 15 octobre 1927, cité par Rick Altman, in « Penser l'histoire du cinéma autrement... », <i>op. cit.</i>, p. 69.</p> <p>25 Douglas Gomery, <i>The Coming of Sound to The American Cinema</i>, Thèse inédite, sous la direction de Tino Balio, University of Wisconsin, Madison, 1974, p. 341.</p> <p>26 Frederic Thrasher, <i>Okay for Sound... How the Screen Found its Voice</i>, New York, Duell Sloan and Pearce, 1946, p. 25.</p> <p>27 Rick Altman, « Films sonores/cinéma muet, ou comment le cinéma hollywoodien apprit à parler et à se taire », in <i>Conférence du collège d'Histoire de l'art cinématographique</i>, Paris, Cinémathèque française, 1992, p. 137-158.</p> <p>28 Martin Barnier, <i>Des films français made in Hollywood. Les versions multiples (1929-1935)</i>, Paris, L'Harmattan, p. 251-252.</p> <p>29 Édouard Arnoldy a développé une analyse parallèle de ces courts métrages et des films chantants d'avant 1914 dans son ouvrage : <i>Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées » de</i></p>	<p><i>« films chantants et parlants » et de comédies musicales</i>, Liège, CÉFAL, 2004.</p> <p>30 Frederic Thrasher, <i>op. cit.</i>, p. 77.</p> <p>31 Mary Lea Bandy, <i>The Dawn of Sound</i>, New York, The Museum of Modern Art, 1989.</p> <p>32 Donald Crafton, <i>op. cit.</i>, p. 35.</p> <p>33 Martin Barnier, <i>En Route vers le parlant, op. cit.</i>, p. 207-218.</p> <p>34 Un autre élément montre que l'identité nationale des films doit être remise en question : les versions multiples. Entre 1929 et 1935, en Europe comme aux États-Unis, des films parlés en français, par exemple, ne sont pas forcément des productions françaises. Sur cette question, Martin Barnier, <i>Des films français made in Hollywood, op. cit.</i></p> <p>35 Rick Altman, in « Penser l'histoire du cinéma autrement... », <i>op. cit.</i>, p. 69.</p>
--	--